

VÍDEOS CONFSSIONAIS do YouTube: análise de um dispositivo

Marcus Guilherme Pinto de Faria Valadares*

Resumo

Os vídeos confessionais que se proliferam pelo site YouTube precisam ser pensados não como materiais simplesmente dispostos em uma mídia ou consequência de uma tecnologia, mas como processos que surgem de uma demanda, da urgência de um dispositivo. O YouTube, dessa maneira, é tido como dispositivo, espaço dinâmico, aberto e em constante desterritorialização, que lança suas linhas de estratificação e de fissura. Essas linhas, inspiradas na discussão de Gilles Deleuze, materializam-se na análise do objeto para compor os quatro operadores analíticos – linhas de força, linhas de visibilidade, linhas de enunciação e linhas de subjetivação – que servirão como base para pensar o YouTube como um dispositivo que surge historicamente para atender, dentre outras, à demanda da confissão, sendo, por isso, um operador de poder, de governo e também de subjetivação. Cientes de sua amplitude, nossa intenção é ver como eles ganham materialidade e diferentes modulações em cada um dos objetos.

Palavras-chave: Dispositivo. Confissão. Força. Visibilidade. Enunciação. Subjetivação.

* Mestre em Comunicação Social pela PUC Minas. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo – pela Universidade FUMEC. Licenciado em Letras pela UFMG.

Introdução: o conceito de dispositivo

Do ponto de vista metodológico, a discussão sobre o dispositivo é cara para a problematização deste artigo. Trata-se de um conceito multidimensional que opera em diversas frentes, possibilitando, por isso, abordar o fenômeno midiático e os processos sociais da atualidade, em sua complexidade. Como sugere Klein (2007), os estudos da comunicação não conseguem explicar os fenômenos dos *media* simplesmente pela tecnologia, ou pelos sujeitos do processo ou pela linguagem específica dos meios de comunicação, mas pelas múltiplas dimensões que engendram os processos midiáticos. Como mostra Kressler (2006), ao citar Fusulier e Lannoy (1999), a ideia de dispositivo será usada para tratar de configurações heterogêneas e, muitas vezes, para cobrir conflitos internos de um campo, pois pode “conciliar o inconciliável e regular sem reprimir¹.” (KRESSLER, 2006, p. 1). Nessa perspectiva, acreditamos que uma metodologia baseada no conceito de dispositivo seria uma forma coerente e produtiva de trabalhar a multiplicidade de nosso objeto, recusando-se uma visada estritamente técnica.

O conceito de dispositivo parece surgir pela primeira vez no trabalho de Jean-Louis Baudry na década de 1970 e apenas alguns anos depois, de maneira diferente, nas obras de Michel Foucault (KRESSLER, 2006), e nos escritos de outros filósofos. Esse conceito, mostra-nos KLEIN (2007), já é íntimo de diferentes campos do conhecimento, inclusive, nos estudos das ciências da comunicação. O problema da utilização do conceito, contudo, critica o autor, é a persistência, de um lado, de uma abordagem puramente técnica ou tecnológica do dispositivo e, de outro, quando essa abordagem é descartada, a adoção contínua de uma perspectiva puramente unidimensional (KLEIN, 2007, p. 215). Por essa razão, adotaremos o conceito de dispositivo que emerge da confluência entre as ideias de Foucault (2009), Deleuze (2001) e Agamben (2009), que concebem o dispositivo em sua multidimensionalidade, em sua heterogeneidade e em sua plurideterminação.

O termo “dispositivo”, ainda que perpassasse a obra de Foucault, não foi sistematizado de fato pelo pensador. A definição, no entanto, oferecida pelo autor em entrevista será retomada por Agamben (2009) e Deleuze (2001). O dispositivo seria uma rede, um emaranhado, um conjunto heterogêneo e multilinear, composto por elementos de naturezas diversas, linguísticos e não linguísticos.

O dispositivo surge como resposta a uma urgência em determinado tempo e, por isso, ele é histórico e possui sempre uma função estratégica.

1 *Reconcile the irreconcilable and regulate without constraining.* (No original)

Sua dimensão estratégica estabelece-se no interior de relações de poder, de força e, simultaneamente, inscreve-se nas práticas de saber. Foucault (2009) fala-nos, ao tratar do estudo de uma microfísica do poder, dessa relação entre poder, saber e subjetividade, marcas características estabelecidas no cerne do dispositivo. Na perspectiva deste estudo, o poder que se estabelece nessa microfísica não é visto como propriedade, objeto de que se poderia apropriar, mas como estratégia, uma rede de relações que envolve manobras, táticas, técnicas, procedimentos que estão em constante atividade, sempre tensas. O poder dessa maneira é menos possuído que exercido, não sendo adquirido ou conservado por determinado indivíduo ou grupo, mas efeito de um conjunto de estratégias, que pode ser, no entanto, reconduzido por aqueles que ocupam a posição de dominados. Esse poder não é somente uma simples aplicação verticalizada de obrigações ou proibições dos que sofrem a sua influência, mas também um investimento que atravessa os indivíduos, apoiando-se neles e servindo, da mesma maneira, de apoio contra esse próprio poder. Unívocas, essas relações de poder aprofundam-se na sociedade, estabelecendo pontos de luta, sempre instáveis e carregando riscos, conflitos, batalhas específicas e distintas umas das outras.

Dessa maneira, o dispositivo compõe-se do entrelaçamento entre as instâncias saber, poder e subjetivação, as quais não são jamais delimitadas por contornos fixos e estáveis, mas que estão em variação e estabelecem um constante embate entre si, criando outras linhas, novas direções, e outros (des)equilíbrios. Há, portanto, no dispositivo, concomitantemente, linhas de sedimentação e também de fratura, ruptura. (DELEUZE, 2001, p. 1). Em diálogo estreito com Foucault, mas marcando diferenças importantes, Agamben (2009) recorre ao conceito de *oikonomia* para tratar dessa duplicidade inerente ao dispositivo, que simultaneamente sedimenta e fratura, articula e divide.

A palavra grega *Oikonomia* significa administração da casa, gestão, e foi incorporada na teologia pela Igreja católica para falar de uma economia divina. A *Oikonomia* surgiu como resposta aos questionamentos em relação à Trindade, que soava, para alguns membros da igreja como uma nova roupagem ao politeísmo. Seguindo esse argumento, Deus seria uno em substância, mas, em relação à sua administração, à sua vida e à sua criação, ele seria triplo. A fratura que separaria Deus como ser transforma-se em uma ruptura que separa Deus *ser* de Deus *ação* (ontologia e práxis), tornando-se a *Oikonomia* o dispositivo que introduz o dogma trindário e o governo divino providencial na fé cristã. (AGAMBEN, 2009)

Posteriormente, a *Oikonomia*, incorpora a ideia de providência, significando governo de salvação dos homens, traduzida pelos padres latinos como *dispositio*. O termo latino *dispositio*, que tudo indica ser o embrião dos dispositivos de Foucault (2009), assume a complexidade da *Oikonomia* teológica, que simultaneamente rompe e articula para gerir e governar o mundo dos homens, como o dispositivo foucaultiano. O termo, portanto, designa um conjunto de práticas, de saberes, de instituições que busca organizar, controlar, administrar, gerenciar os gestos e os pensamentos dos homens segundo um objetivo.

O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito. (AGAMBEN, 2009, p. 38)

Situando o dispositivo em outro contexto, Agamben (2009) estabelece uma divisão entre duas classes: dispositivos e seres viventes.

Dispositivo [seria] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009, p. 40)

Nascem da relação entre essas duas classes, seres viventes e dispositivos, os sujeitos. O mesmo indivíduo – ser vivente – pode ser o ponto de encontro de variados processos de subjetivação, e, no momento atual, pode-se inferir que não exista um só instante em que ele estaria fora da influência de algum tipo de dispositivo (AGAMBEN, 2009). Não por isso devemos pensar os dispositivos simplesmente com base em uma oposição ao humano, mas como parte constituinte do processo de hominização ao longo da história.

Os dispositivos apresentados por Foucault (2009) impelem um processo de subjetivação, o que o diferencia de um simples exercício de poder e o torna um dispositivo de governo. É nesse processo que os indivíduos constituem-se como sujeitos. Contudo, para Agamben (2009), os dispositivos que surgem na contemporaneidade, diferentemente daqueles que emergiam na modernidade, trabalham menos em torno da subjetivação do que da *dessubjetivação*:

Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação, e o EU penitencial se constituía,

háviamos visto, somente por meio da própria negação; mas o que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade. (AGAMBEN, 2009, p.47)

Na sociedade contemporânea, os processos de subjetivação, de formação de sujeitos, ocorrem com menos frequência que aqueles que simplesmente atravessam corpos inertes em um processo de dessubjetivação. (AGAMBEN, 2009, p. 48)

Também em diálogo com Foucault (2009), mas produzindo uma “torção” em relação à sua teoria, Deleuze (2001), por sua vez, nos mostra quatro dimensões presentes na estrutura de um dispositivo: *curvas de visibilidade, curvas de enunciação, curvas de força e curvas de subjetivação*, que, juntas, trabalham nesse duplo processo de rompimento e rearticulação.

O dispositivo é uma máquina de fazer ver, de fazer mostrar ou, de maneira oposta, de encobrir, de disfarçar. A visibilidade é composta de linhas de luz que delineiam formas diversas, figuras variáveis. Cada dispositivo, portanto, possui um regime exclusivo de luz, não sendo essa visibilidade uma fonte de luz geral e externa que viria iluminar um objeto já existente. Dessa maneira,

a luz cai, se esfuma, se expande, distribuindo o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer um objeto que não existe sem ela. Não é só a pintura, mas a arquitetura: assim o ‘dispositivo prisão’ como máquina óptica, para ver sem ser visto. (DELEUZE, 2001, p.1-2)

Assim como as linhas de visibilidade, que fazem dos dispositivos máquinas de fazer ver, as linhas de enunciação fazem deles máquinas de dizer, de falar. Os enunciados são as próprias linhas de enunciação, que estabelecem variáveis e posições diversas aos seus elementos. (DELEUZE, 2001, p. 2)

[Nesse processo,] uma ciência nesse momento, ou um gênero literário, ou um estado de direito, ou um movimento social, se definem precisamente através de regimes de enunciados que eles mesmos fazem nascer. Não são nem sujeitos nem objetos, mas regimes que devem se definir para o visível e para o enunciação com suas derivações, suas transformações, suas mutações.

E, em cada dispositivo, as linhas transpõem limiares, em função das quais elas são estéticas, científicas, políticas, etc. (DELEUZE, 2001, p. 2)

As linhas de força seriam a terceira dimensão de um dispositivo. Elas estariam amarradas de uma ponta a outra às linhas de visibilidade e enunciação, envolvendo-as, fortalecendo-as, executando os trajetos de visibilidade e enunciação, e criando novas curvas, novos entrelaçamentos, que estimulam os objetos e as palavras em seus constantes embates. As linhas de força, invisíveis e indizíveis, estão presentes em todos os pontos do dispositivo, ligadas estreitamente às outras linhas, sendo, no entanto, possível desembaraçá-las. Ao desenrolá-las, consegue-se traçar a trajetória da dimensão do poder, juntamente com o saber (DELEUZE, 2001, p. 2), pois, como mostramos, ambos estão estreitamente imbricados.

Em quarto lugar, um dispositivo comporta linhas de subjetivação. Essa dimensão do dispositivo não se encontra pronta, acabada, mas surge de uma fuga, de uma força em embate consigo mesma, de um rompimento, uma fratura. As linhas de subjetivação estão em constante processo: escapam das demais linhas, não se reduzindo nem ao saber nem ao poder. Trata-se antes de processos de individuação instáveis e circunstanciais (DELEUZE, 2001, p. 2-3). Como resume Deleuze (2001, p. 2-3),

o Si não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que age nos grupos ou nas pessoas, e se subtrai tanto às relações de forças estabelecidas quanto aos saberes constituídos: uma espécie de mais valia. Não é seguro que todo dispositivo comporte isso.

Em suma, os dispositivos são compostos pela mistura, pelo entrelaçamento de todas essas linhas, de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetividade, de sedimentação e de ruptura; todas elas complementando, incitando umas às outras, e também criando novas curvas, novas bifurcações. Em decorrência disso, duas consequências surgem em prol de uma filosofia do dispositivo. (DELEUZE, 2001, p. 3)

A primeira seria a rejeição ao universal. Não há uma universalidade da Razão que possibilitaria enquadrar, delimitar os dispositivos:

Todas as linhas são linhas de variação, que não têm nem mesmo coordenadas constantes. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto,

o sujeito, não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação imanentes a um determinado dispositivo. E ainda, cada dispositivo é uma multiplicidade na qual operam determinados processos em devir, distintos daqueles que operam em outro. (DELEUZE, 2001, p. 3)

A segunda consequência seria uma mudança de direção, de perspectiva, deixando de lado o eterno e partindo rumo ao novo. Esse novo, no entanto, não se refere à moda, mas, sim, à mudança criativa inerente ao dispositivo:

Todo dispositivo se define assim por seu teor de novidade e criatividade, que marca ao mesmo tempo sua capacidade de se transformar, ou de se cindir em proveito de um dispositivo futuro, ou ao contrário, de fortificar-se sobre suas linhas mais duras, mais rígidas, mais sólidas. À medida que elas escapam das dimensões do saber e poder, as linhas de subjetivação parecem particularmente capazes de traçar caminhos de criação, que não param de abortar, mas também de serem retomados, modificados até a ruptura do antigo dispositivo. (DELEUZE, 2001, p.4-5)

As diferentes linhas do dispositivo serão divididas, por um lado, em linhas de sedimentação, de estratificação, de sobreposição de camadas e, por outro lado, de atualização, de criação, de fissura, de rompimento. (DELEUZE, 2001, p.6)

Operadores analíticos: o poder, a visibilidade, as enunciações e as subjetivações

Tendo em vista nossa argumentação, os vídeos confessionais que se proliferam pelo *site* YouTube precisam ser pensados não como materiais simplesmente dispostos em uma mídia ou consequência de uma tecnologia, mas como processos que surgem de uma demanda, da urgência de um dispositivo. O YouTube, dessa maneira, é tido como dispositivo, espaço dinâmico, aberto e em constante desterritorialização, que lança suas linhas de estratificação e de fissura. Essas linhas, como vimos, inspiradas na discussão de Deleuze (2001), materializam-se na análise do objeto para compor os quatro operadores analíticos, que servirão como base para pensar o YouTube como um dispositivo que surge historicamente para atender, dentre outras, a demanda da *confissão*, sendo, por isso, um operador de poder, de governo e também de subjetivação. Os quatro operadores que servirão para a análise desses vídeos confessionais

são justamente: linhas de força, linhas de visibilidade, linhas de enunciação e linhas de subjetivação. Cientes de sua amplitude, nossa intenção é ver como eles ganham materialidade e diferentes modulações em cada um dos objetos.

As *linhas de força* relacionam-se, aqui, prioritariamente, à demanda pela confissão, que, como vimos, ganha contornos específicos na contemporaneidade: trata-se, em todo caso, da impulsão que impele o indivíduo a se mostrar, a contar as suas histórias, a confessar de alguma maneira. Essas linhas revelam-se na capacidade do dispositivo de invocar o sujeito a fazer parte da rede, a conectar-se e, dessa maneira, envolver-se nos embates que surgem, investindo cada um com a sua própria vida, fazendo dela um capital de grande valia.

Interessante nessas linhas é o fato de exercerem suas forças de forma estratégica e se basearem estreitamente no discurso da autonomia. O indivíduo não é obrigado ou forçado a participar, em outras palavras, não há subjugação, pois essas forças operam no âmbito do desejo e da necessidade de inclusão nas redes de informação e consumo. Os vídeos disponíveis no YouTube, como também os comentários que surgem sobre eles, são colocados de forma voluntária, o que caracteriza o caráter de adesão, de cooperação, e não de imposição. Essas linhas de força não se impõem de forma violenta e compulsória, mas trabalham nas esferas mais sutis de nossa experiência, impelindo-nos a engajar, a aderir de forma autônoma.

É o trabalho sutil de estímulo ao engajamento por meio da autonomia e do desejo de exposição que, imbricado com as características advindas do surgimento da lógica hipermediática, coloca o YouTube em uma zona ambígua. A internet, especialmente com o desenvolvimento da Web 2.0², possibilitou um novo paradigma de informação e comunicação, sustentado pela descentralização dos pólos de emissão e a potencialização da difusão de informação e de imagens. O modelo massivo de produção/difusão centralizada e transmissionista, outrora hegemônico, perde, então, espaço para um modelo colaborativo e descentralizado. É importante perceber que, se por um lado, por meio de sua organização reticular, o YouTube, como componente desse universo, posiciona-se positivamente para a abertura e a descentralização da produção de informação, por outro, ele está profundamente ligado à demanda de autonomia e à exposição de si, abordada nos capítulos anteriores. É assim – entre a descentralização e a gestão das imagens – que o YouTube encarna a ambiguidade da biopolítica contemporânea.

2 O termo Web 2.0 refere-se à ideia de Internet como plataforma, uma segunda geração de comunidades e serviços.

Há que ressaltar, em segundo lugar, consequência da liberação do polo de produção e emissão, o impacto de acesso a um banco de dados em constante expansão e cognitivamente infinito. Como nos lembra Bruno e Vaz (2002), a crescente e dinâmica produção de dados da internet ultrapassa nossos limites cognitivos de busca, processamento e assimilação do produto informacional hipermidiático. Paradoxalmente, pela lógica de descentralização dessa mídia, estamos próximos de qualquer informação, mas também, em consequência do excesso disponível na rede, temos dificuldade em encontrá-las em meio à massa de informação.

No oceano de vídeos que o YouTube disponibiliza, fazendo um paralelo com as palavras de Bruno e Vaz (2002) ao abordar a rede, somos levados a delegar nossas tarefas e também parte de nossas atividades cognitivas aos chamados *agentes*, mecanismos automáticos de busca, seleção, ordenamento e difusão de informação, que facilitam nosso acesso à informação mediante a aproximação e distanciamento de vídeos, potencialmente de nossa preferência, por meio do cruzamento de dados. Eles são mediadores, portanto, responsáveis pela aproximação entre as pessoas e o conteúdo informacional. A função desenvolvida por esses agentes, em uma sociedade de consumo, é fundamental para que a prática de consumo, o acesso ao produto desejado, seja feita de forma rápida e sem esforço:

Se por um lado a Internet pode ser o sonho de uma sociedade de consumo – posto que disponibiliza aos indivíduos um número potencialmente ilimitado de produtos – é preciso, segundo a própria lógica de consumo, criar meios de os indivíduos, sem esforço e sem perda de tempo, chegarem a seus objetos de desejo. (BRUNO; VAZ, 2002, p. 28)

Os agentes mediadores compõem, assim, uma linha de poder, que se encontra também no cerne do YouTube, misturando elementos humanos (a criação de vídeos e os comentários que angariam) e elementos maquínicos (programas e aplicativos de organização e disponibilização da informação).

As *linhas de visibilidade* referem-se ao que aparece no contexto dos vídeos confessionais, o que é visível no enquadramento da câmera. São, ao menos, cinco os pontos importantes desse operador analítico. O espaço, o tempo, o enquadramento, a *mise-en-scène* ou a *performance*, e a montagem. As curvas de visibilidade são importantes porque não se compõem de uma luz geral, mas são unitárias e estabelecem-se de forma

singular umas em relação às outras. Cada elemento dessas linhas contribui para a feitura do material que, ao expor ou encobrir o que compõe a imagem, seja intencionalmente ou não, pode revelar as suas características. Desse modo, o regime de luz, de visibilidade, desses vídeos, produzidos especificamente para o YouTube, mostra-nos a arquitetura do dispositivo, a maneira como a imagem é trabalhada, produzida, no processo da produção confessional.

Como em um jogo de luz, as linhas de visibilidade lidam com o que se estabelece dentro e fora do vídeo, o que é exposto e o que é velado, mas que se estende para além do enquadramento. Essas linhas possuem vocação expansiva e demandam, no limite, que tudo seja revelado. A procura contínua pela exposição da intimidade requer que o *dentro da imagem* incorpore cada vez mais o que está fora: aqui, a exposição do quarto aparece como figura emblemática. Antes, espaço da privacidade, da intimidade, o quarto agora, como tudo mais, é aberto ao olhar de *outrem*, é um espaço de constante exposição. Sob o poder dessas linhas, o doméstico, o privado, é convocado a se revelar. Nos vídeos confessionais do YouTube, o íntimo vai-se construir na imagem em uma mistura que passa pela dimensão amadora, mas também atinge a mimetização, ainda que de forma precária, das mídias massivas.

Já as *linhas de enunciação* tratam do que é dito, do que é falado e, junto com as linhas de visibilidade, estabelecem posições distintas a seus objetos, distribuindo variáveis segundo a forma como elas se ordenam. São três os aspectos que compõem esse operador analítico: o sujeito da enunciação, o indivíduo que fala, que coloca o discurso em ato; a modulação da fala desse sujeito, a maneira como ele se expressa; e as reverberações, os comentários, as participações, ou seja, o entorno que ajuda a compor as discussões que envolvem o vídeo.

Mais uma vez, o desejo de exposição e a adesão à exposição estão presentes e, sob a força das curvas de enunciação, fazem do espaço do YouTube o ambiente propício para que tudo, de uma forma ou de outra, seja verbalizado. Essas curvas, em trabalho complementar as curvas de visibilidade, perpassam boa parte dos vídeos do YouTube, começando pelo título, passando pelas falas, textos escritos e outros elementos iconográficos inseridos na imagem, além da descrição do vídeo, até alcançar as reverberações dos comentários. Nesse ambiente, elementos humanos e tecnológicos articulam-se, sendo a enunciação estruturada duplamente segundo a intervenção de usuários e também consequência do ordenamento informático do próprio *site*.

Por último, as *linhas de subjetivação* tornam-se um operador analítico fundamental para se perceberem os vídeos confessionais como

materiais produzidos para atender à demanda do dispositivo, pois são essas curvas que mostram sua outra face, o lado da cisão, da quebra, da criação. Se juntas as linhas de força, visibilidade e enunciação trabalham para que a confissão aconteça, para que tudo tenda a se tornar visível e enunciável, as linhas de subjetivação podem trabalhar em resistência ao desejo de visibilidade e de enunciação imediatos, produzindo certos deslocamentos do confessional. Por isso, ao estabelecer um jogo com a confissão – jogo de visibilidade e recusa, de enunciação e de silêncio –, essas linhas podem produzir fissuras, deslocamentos, que se insinuam na escritura do vídeo. O momento de criação e de subjetivação do sujeito será, então, constituído por esses jogos, criando, com isso, um *fora* da imagem, em um ambiente no qual tudo estaria potencialmente *dentro*.

Por fim, algumas palavras sobre o processo de seleção dos vídeos confessionais, que passou por duas etapas ao longo da pesquisa. A primeira, de caráter exploratório, foi conduzida, de maneira mais ou menos espontânea, como um percurso, uma prática sistemática de visitação, pelo *site* YouTube, em busca de uma multiplicidade de imagens que carregassem certas marcas confessionais. Nessas buscas exploratórias, buscamos rastrear uma gama considerável de possíveis vídeos representativos das mais variadas formas de confissão.

Na segunda etapa, por sua vez, selecionamos os vídeos que seriam, de fato, usados no texto. Essa escolha foi menos calcada em privilégios de personagens, grupos ou atrações de ampla audiência e reputação que em situações banais, corriqueiras, residuais, mas produtivas em relação à questão que vínhamos discutindo. Acreditamos que a produção cotidiana aparece, difusa e dispersa, em vídeos, muitas vezes, de pouca audiência, mas que se proliferam espontaneamente, para além das instituições, formando o oceano de imagens do YouTube.

Dessa forma, o grupo de vídeos selecionados é – cada qual contribuindo com suas peculiaridades – significativo do universo íntimo-confessional, em seu matiz atual. Não se pretende, aqui, ter uma amostragem passível de ser imediatamente generalizada, mas de apreender alguns elementos formais que falem do modo de constituição da subjetividade contemporânea. Vale também atentar para o fato de que nossa análise é, basicamente, qualitativa, buscando-se ater aos elementos materiais e formais dos vídeos selecionados, em articulação com as questões subjetivas e políticas, em seu sentido amplo.

Análise dos vídeos confessionais: confissão, visibilidade e subjetivação

My life sucks



Figura 1 – Imagem da página do vídeo *My life sucks*

Fonte: YouTube, 2011

O vídeo *My life sucks*, em português “Minha vida é uma droga”, retrata o momento de tédio, tristeza e desconforto da personagem que se apresenta diante da tela. O jogo com a visibilidade ocupa papel privilegiado para representar esse estado. A limitação mecânica do enquadramento da câmera, que não se movimenta e mostra apenas a personagem em sua cama, corrobora com a construção de uma narrativa de tom angustiante. Não há movimento, mudança do cenário, apenas gestos de alguém, anônimo, em sua cama.

A *performance*, por sua vez, reforça a intencionalidade do vídeo. O único movimento é o da personagem, que se desloca de um lado para outro da cama, ora fingindo beber vodca, ora olhando pela janela ou fazendo algum outro gesto fortuito, estendendo a narrativa de forma a parecer algo enfadonha e entediante.

Há, contudo, uma montagem mínima que mostra o vídeo como uma construção e que constitui uma narrativa breve, que se desdobra por meio de pequenas e poucas diferenças em uma estrutura reiterativa.

O vídeo possui cortes que mudam a personagem de posição, levando-a de um movimento a outro e, com isso, contribui para prolongar o tempo da narrativa, potencializando o sentimento de incômodo e inadequação da personagem em relação à sua vida. Algumas sequências em câmera lenta e a imagem em preto e branco são outros elementos formais que reiteram, de maneira literal e redundante, o modo como a personagem se encontra.

A confissão no vídeo – a expressão do sofrimento, da insatisfação e do desconforto – realiza-se, primordialmente, por meio da imagem, que não é complementada por um discurso oral e, por isso, torna-se a principal ferramenta de expressão do sujeito da enunciação. A personagem do vídeo se mostra em silêncio, e apenas usa a imagem – assim como os gestos que performam, de forma intencionalmente vazia e repetitiva, seu desconforto – como instrumento de composição do sentimento que deseja exprimir, a tristeza. No lugar da fala da personagem, surge uma música de fundo que, ao mesmo tempo em que substitui o que seria dito, complementa e redundante a intencionalidade da imagem. Essa música talvez seja o subterfúgio perfeito para substituir a fala e expandir o sentimento de descontentamento, que passa a não se limitar a um motivo e, por isso, cria laços maiores de identificação com o olhar do outro.

A negação da fala é a possibilidade de quebra de uma entrega à revelação de si. O vídeo participa certamente do dispositivo da confissão, em um gesto de exposição voluntária de um momento íntimo. Contudo, sua construção não cede totalmente a esse dispositivo. É em torno da recusa à exposição absoluta, por meio do silêncio em torno da causa da tristeza da personagem, que uma possível linha de subjetivação aparece para corromper de forma parcial, mas potente, o ato confessional.

Por um lado, se não há discurso oral que explicita o estado da personagem, por outro, existem discursos escritos que certificam seu momento de infelicidade. Prova disso são o título, *My life sucks*, e a descrição que segue logo abaixo do vídeo, que mostra um pedido de desculpa e declara a necessidade de expressar-se como alguém que não vive um bom momento. “Desculpe pelo vídeo depressivo. Eu só precisava me expressar. A vida não esta boa para mim no momento³.” Mais uma vez, o que acontece com a personagem não é verbalizado e não há qualquer discurso que possa contextualizar, por exemplo, o que foi dito. A descrição do vídeo somente reitera o estado da personagem.

Algumas linhas de enunciação atravessam, mas de forma escrita, o vídeo. Ainda que boa parte de sua extensão retrate o descontentamento

3 *Sorry for the depressing video i just needed to express my self. Life isn't good for me at the moment (sic).*
(No original)

com a vida, esses registros começam com uma indicação positiva, com a expressão *Thumbs up*, que indica positividade e ânimo, e uma carinha mostrando um sorriso, e termina com a mensagem: “A vida só pode melhorar. Lembrem-se disso⁴”, acompanhada da mesma carinha mostrando um sorriso, que sugerem certa ambiguidade em relação ao tom intencional do vídeo. Outro componente importante é a inserção do endereço de Twitter, que abre a possibilidade de interlocução que vai além do universo do YouTube.

Os elementos que se juntam para compor o vídeo fazem dele uma narrativa doméstica de tom realista. Contudo, ao nos atentar à performance da personagem, mesmo que de forma sutil, percebemos uma narrativa que trabalha com linhas ficcionais. O vídeo, ainda que pareça tratar apenas de um momento de tristeza, constrói a história de uma personagem que espera alguém que nunca chega. As imagens do rapaz, que bebe em uma garrafa vazia, planta bananeira, aguarda o telefonema, são momentos aparentemente encenados. Esse vídeo, portanto, carrega uma ambiguidade ao se posicionar, por um lado, como um registro de um momento íntimo e, por outro, como um gesto de ficcionalização de si. Nesse sentido, destacamos a breve cena em que o personagem abre a cortina e olha para fora. O gesto poderia indicar, possivelmente, a abertura da vida cotidiana à ficção, à ficcionalização de si, um momento em que a vida da personagem seria construída com base na própria *performance* na imagem. O mesmo gesto seria, também, um jogo entre o dentro e o fora da imagem, em uma abertura do enclausuramento no seu quarto, do seu recolhimento em torno de si mesmo (que se mostra na imagem) para o mundo lá fora (que permanece oculto).

Além do conteúdo postado pelo autor para criar o clima de insatisfação com a vida, a própria estrutura do site é organizada para que grande parte da página contenha apenas vídeos que mostrem que “a vida é uma droga”, como os vídeos *A very depressing video*, *Depression tribute* e outros que levam nomes semelhantes ao principal. O usuário que assiste ao vídeo, portanto, tem na página não somente uma amostra de infortúnio, mas o indicativo de um caminho recheado de variadas *mise-en-scènes* que performam o mesmo tema e que o convidam a observar o outro, a participar da construção desses personagens que se constroem diante da câmera e também a contribuir um pouco para a própria confissão.

Mais do que exteriores, os comentários dos usuários, dos observadores, são constituintes do dispositivo do vídeo e se expressam de distintas formas. Há aqueles que entram no jogo e solidarizam-se com o sentimento

4 *Life can only get better. Remember that.* (No original)

do outro, como em “Lamento que você esteja se sentindo tão mal”⁵, mas há também os que participam para criticar, como em “Tudo o que eu escuto é... a minha vida é uma droga, porque eu tenho uma grande cama confortável, uma boa câmera para carregar porcaria no YouTube, um *Iphone*... e uma garrafa de vodca de bom tamanho”⁶; ou para ironizar e caçoar ao revelar falhas do vídeo, como em “Cara, a sua vida é uma porcaria, porque você está bebendo uma garrafa vazia. Te desejo o melhor”⁷; ou como o autor do vídeo revela em “Isso se parece com a minha vida.”⁸ Os comentários lidam com o vídeo de maneira fortuita, com certo desprendimento: alguns se desviam do tema, mudando o tópico do assunto, outros se engajam de forma sincera ou de forma jocosa.

The froglet diaries 1: the beginning of the diaries e The froglet diaries 2

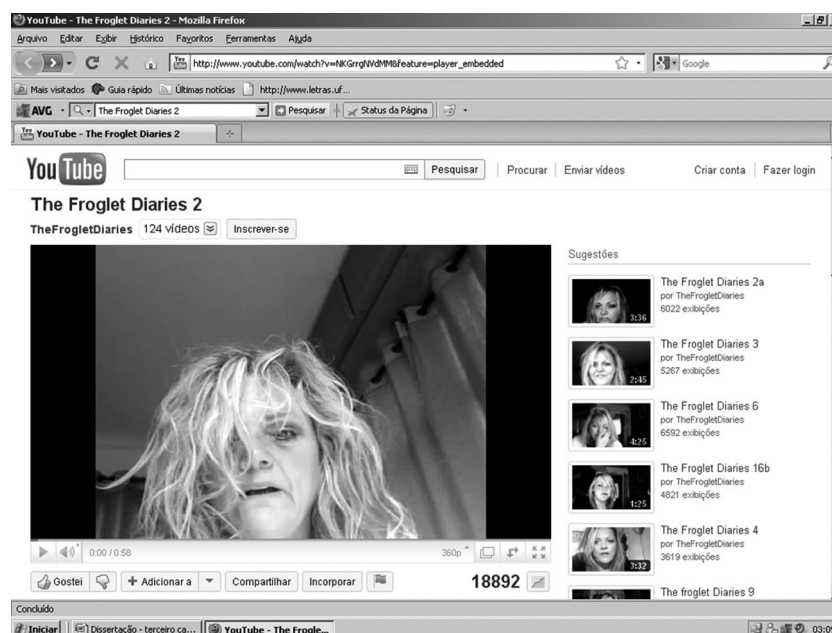


Figura 2 – Imagem da página do vídeo

The froglet diaries 2

Fonte: YouTube, 2011

The froglet diaries 1: the beginning of the diaries e The froglet diaries 2 são os dois primeiros vídeos de uma série de outros feitos por uma

5 *Sorry your feeling so bad (sic).* (No original)

6 *ll i hear is...My life sucks, because I have a great comfortable queen size bed, a nice camera to upload shit to youtube, an iphone...and a nice size bottle of vodka (sic).* (No original)

7 *Dude your Life sucks because your drinking out an empty bottle :)......lol, wish u the Best. (sic).* (No original)

8 *That looks like my life.* (No original)

9 *Self help video diary.* (No original)

britânica da cidade de Workson. O conjunto forma um diário *online*, denominado pela autora como “diário em vídeo de autoajuda”, em que a autora conta as intempéries de sua vida amorosa. Tudo indica que a criação do *vlog* tenha sido consequência de um rompimento amoroso sofrido pela mulher, que decide falar das suas angústias, dos seus sentimentos, de como se sente em relação ao término do seu relacionamento. Esse será o tema central dos primeiros vídeos da autora que, com o passar do tempo, também abordará outros assuntos.

O espaço do primeiro vídeo parece ser a casa da autora, que é enquadrada em primeiro plano, deixando-a em destaque em relação ao resto do ambiente. A câmera não se movimenta e mostra, durante todo o momento, o mesmo enquadramento, o que contribui para a criação de uma narrativa de tom depressivo e melancólico. A personagem tampouco faz grandes movimentos, permanecendo sempre na mesma posição. A câmera em contraplongé, de cima para baixo, reforça a centralidade da *performance* em um *eu* enunciador, reiterando a perspectiva pessoal e confessional do vídeo. Com apenas seu rosto e seu ombro disponíveis na tela do vídeo, os movimentos faciais da personagem são enfatizados e compõem o foco principal da *performance*. O semblante fechado e os movimentos faciais, que indicam nada mais que tristeza e sofrimento, aliam-se ao cabelo mal penteado, a maquiagem borrada, a roupa preta e as laterais escuras do vídeo que, em conjunto, criam o ambiente perfeito para que a personagem expresse toda a sua melancolia.

E a tristeza da personagem de fato invade todos os 4 minutos e 45 segundos do vídeo, que, filmados ininterruptamente, misturam, além do semblante tristonho, falas, pausas e choros engolidos. O vídeo é feito em voz baixa, sem momentos de empolgação e com pausas que dão ao discurso um tom de naturalidade e autenticidade ao parecer que a personagem hesita, invocando com dificuldade seus pensamentos.

A personagem confirma, com seu discurso, que ela não está bem, que está chorando há duas semanas e está em um processo de luto por ter terminado seu relacionamento. Ela afirma não entregar o seu coração facilmente, mas tê-lo feito por pensar que a pessoa com quem se envolvia era especial. Ainda que consiga lembrar-se de momentos felizes, seu companheiro a colocou em uma posição de insegurança, vulnerável e instável. Ela ainda diz que não quer que as pessoas pensem que ele não fez algo bom, pois ele fez, ainda que ela não saiba atestar sua sinceridade. Ela conclui o primeiro vídeo antecipando que fará uma espécie de vídeo diário para mostrar sua jornada de superação, desde a parte pior até o momento que ela pareça se sentir e se sinta melhor. Em outras palavras,

além de revelar como se sente, já adianta para aos espectadores sobre os próximos vídeos que irão compor o seu diário.

Os aspectos mencionados do vídeo mais o discurso da personagem, que corroboram com a intencionalidade, são ainda confirmados na descrição.

Em um lugar escuro, sem ninguém a quem recorrer – isolada – nasceu a ideia de falar comigo mesma e com a webcam, como se ela fosse a minha amiga e aconselhar-me. Pouca compreensão de que iria ajudar os outros com sua própria jornada. Devastação. A perda e o início de aceitar a situação! A aceitação leva tempo¹⁰.

O texto de descrição reforça o clima criado no vídeo, mostrando que a personagem encontra-se isolada, sozinha, em um lugar escuro, sem ninguém a quem recorrer, com quem conversar, sem poder compartilhar seu sentimento, sua perda, sua dor. A possível solução para o momento está na *webcam*, na possibilidade de achar nela sua amiga e, possivelmente, receber conselhos ou, quem sabe, contribuir com aqueles que estão passando pelo mesmo caminho. Tudo o que envolve o vídeo ajuda a compor o clima de baixo-astrol apresentado, até mesmo o título do *vlog*, que remete a um tipo de sapo. Na própria descrição da autora, na parte “sobre mim”, ela se pergunta, estranhamente, se somos humanos ou sapos.

As palavras de conforto aparecem em forma de comentários, como: “Você é uma senhora forte e bonita e você voará outra vez. Tenho certeza disso!”¹¹ e “Meu coração e orações vão para você. Você é uma mulher admirável... simplesmente... um ser humano que sente e procura uma maneira de curar. Deus te abençoe!!”¹². Outros comentários, que fogem ao diálogo que se pretende fazer, também aparecem, como o usuário que escreve: “Tem alguém na porta, tem alguém na porta!” “É a Grotbags!!!!”¹³. A brincadeira, provavelmente, faz uma alusão a Grotbags, uma bruxa que era personagem importante da televisão infantil das décadas de 1980 e 1990. Outras críticas também surgem, como: “Melhor amar na perda que nunca amar.. diabos, outra crise da meia idade”¹⁴. Alguns comentários foram removidos, talvez, por desagradar ou fugir do tema em discussão.

10 *In a dark place with no one to turn to – isolated – an idea was born to talk to myself and the web cam as though it was my friend and to counsel myself. Little understanding that it would help others with their own journey. Devastation. Loss and the beginning to accept the situation! Acceptance takes time.* (No original)

11 *You are a strong and beautiful lady and you will fly again. I am sure of it!* (No original)

12 *My heart and prayers go out to you. You are an admirable woman... simply put... a human being who feels and searches for a way to heal. God bless you!!* (No original)

13 *‘There’s somebody at the door, there’s somebody at the door! It’s Grotbags!!!!’* (No original)

14 *Better to love n lost then never at all.. bloody hell, another midlife crisis.* (No original)

Os vídeos que aparecem ao lado do primeiro como sugestão, de forma geral, são os da mesma autora e dão sequência ao diário em vídeo. Toda a página está ligada à vida da mulher que narra o seu sofrimento, formando – o vídeo principal da página mais os outros sugeridos – uma coleção de momentos presentificados, uma coleção de instantes que formam uma espécie de diário digital.

O segundo vídeo dá continuidade a esse processo, sendo mais um instante da vida da personagem dentre os vários outros que são capturados e presentificados pela *webcam*. O vídeo continua revelando a personagem depressiva e devastada do primeiro, mas que resiste ao sofrimento que parece estar estampado em seu rosto. Novamente, o rosto, que aparece em primeiríssimo plano, será o responsável pela *performance*. A câmera, voltada para cima, registra claramente apenas a personagem, que aparece ainda com o cabelo mais despenteado e a maquiagem mais borrada que o vídeo anterior, enfatizando, talvez, que o sofrimento não somente perdura, como também se intensifica. Pelas imagens, não há como saber o que há ao redor, pois, além do rosto da personagem, só se registram os pedaços de uma cortina e o teto.

A intencionalidade da imagem é confirmada pela fala da personagem, que revela a aparência descuidada ser fruto da noite maldormida, do choro constante e da maquiagem não retirada. Ela ainda confessa estar deprimida, mas tenta lutar, ainda que não consiga sentir raiva, pois sente falta do ex-companheiro. Ela mostra sentir-se traída quando lembra que poucas semanas antes ele lhe havia declarado seu amor e seu compromisso em relação a ela. A fala da personagem é complementada pela descrição que segue logo abaixo do vídeo: “Depois de uma noite muito difícil - uma manhã muito desganhada e despenteada em Devon ao acordar!¹⁵”. Assim, todos os aspectos da imagem, o discurso no vídeo e sua descrição, aliados ao título, conectam-se para criar o clima de sofrimento prolongado pelo qual passa a personagem. Tudo o que se quer mostrar é nada mais que angústia, que parece estar em todos os cantos.

Os comentários, mais uma vez, divergem, alguns voltando-se para a interação com a personagem em seu momento de sofrimento, como: “Este homem é obviamente um completo mentiroso. Ele vai abusar de sua confiança novamente e novamente. Proteja-se agora, pelo amor de Deus! A propósito, dignidade não custa nada¹⁶.” Outros são usados ridicularizar a mulher do vídeo, como o comentário que questiona se ela é uma bruxa e também os comentários que fogem do proposto, como o usuário que escreve: “Ué, ela escreveu em português? Eu não entendo nada desse YouTube novo.”

15 *After a VERY difficult night – a very shaggy and unkempt morning at Devon upon waking!* (No original)

16 *This man is obviously a utter liar. He will abuse your trust again and again. Protect yourself now, for gods sake! By the way, dignity costs nothing. (sic).* (No original)

O desenvolvimento do diário em vídeo sugere o crescimento pessoal da personagem que parece, aos poucos, mostrar-se cada vez menos deprimida. A mulher descabelada, de maquiagem borrada e chorosa do começo abre espaço para outra mais sorridente e estável, que se apresenta sempre com o cabelo penteado e com o rosto limpo ou maqueado. Em outras palavras, os vídeos funcionam como uma espécie de manual de autoajuda, que, ao mesmo tempo em que serve de terapia para a personagem, engaja o público em um ambiente em que suas mazelas, suas alegrias e qualquer outro sentimento perante a vida podem ser discutidos.

Não somente a imagem, como também o discurso da personagem, transforma-se, tornando-se menos depressivo e mais positivo em relação às suas possibilidades. Seu primeiro vídeo de 2011, *The froglet diaries 2011, chapter 2 n. 1*, é revelador nesse aspecto, mostrando uma mulher mais confiante. Essas características emergem da maneira como a personagem se apresenta: maquiagem e cabelo bem arrumados, cabeça erguida, sorriso no rosto. E também são reforçadas por suas próprias palavras. Ainda que não saiba se seu relacionamento com Keith será estável ou não, ela se sente mais feliz e otimista, segundo suas palavras.



FIGURA 3 – Imagem da página do vídeo
The froglet diaries 2011, chapter 2, n. 1
 Fonte: YouTube, 2011

Dating someone in the closet



FIGURA 4 – Imagem da página do vídeo

Dating someone in the closet

Fonte: YouTube, 2011

O vídeo *Dating someone in the closet* faz parte do *vlog Couver87*, pertencente a John, um universitário estudante de comunicação e mídia na Universidade Estadual do Arizona. Os vídeos feitos por John, segundo sua própria descrição, tratam de temas como sexualidade, espiritualidade, eventos atuais, por meio de perguntas e respostas. Muitos dos vídeos postados no *vlog*, como o que será analisado, tentam mimetizar o formato televisivo, apresentando uma espécie de programa que aborda um tema proposto por uma pergunta de um internauta que será respondida. As respostas, por sua vez, sempre tocam a vida da personagem do vídeo, que procura responder as questões contextualizando com suas próprias experiências.

A personagem inicia o vídeo cumprimentando os que assistem a ele, indica a data da gravação e diz estar de volta para outro vídeo, sendo seguido por uma abertura, como em um programa de televisão, que mostra várias imagens do apresentador concatenadas com uma música de fundo. Logo após a abertura do vídeo, ele revela o nome do internauta que fez a pergunta que guiará o tema da discussão e introduz a questão, agradecendo-lhe, em seguida, a sugestão. O começo do vídeo

tenta reproduzir o formato televisivo, mostrando-nos essas etapas que, pela semelhança, chamam-nos à memória os formatos convencionais de um programa de televisão. Por outro lado, o cenário em que o vídeo é filmado, o quarto de uma casa com uma cama ao fundo, quadros pendurados e um abajur, revela seu caráter amador, em contraponto ao esforço de se aproximar do formato televisivo. Aliado a isso, a imagem, precária, descuidada e mecânica, da *webcam* contribui para que o vídeo se mostre claramente como doméstico.

A pergunta sugerida, que já é adiantada no título do vídeo, refere-se à possibilidade de a personagem namorar alguém que não tenha assumido sua homossexualidade, tendo a suposta relação mantida em segredo. A pergunta do vídeo não é feita de forma geral, mas endereçada diretamente ao apresentador, que responde, levando em consideração sua vivência em relação ao assunto abordado. A personagem responde à questão revelando ter vivenciado a situação, compartilhando como foi passar por esse momento. A pergunta que guia a discussão parece ser uma desculpa para a personagem revelar detalhes de sua vida pessoal para os que assistem a ele, como se fosse uma conversa íntima em que o amigo fizesse uma pergunta particular ou pedisse um conselho. A discussão, dessa maneira, volta-se para a história particular da personagem, que revela sua vida privada ao responder às perguntas.

O final do vídeo torna a mimetizar as características do formato televisivo, fechando com as famosas *falhas da gravação*. Aqui, novamente, notamos a influência da mídia de massa no domínio do YouTube (algo que já se percebia na abertura do vídeo e na própria *performance* da personagem).

A personagem, que revela a sua vida particular ao responder à pergunta, reforça constantemente o papel do olhar do outro, convocando-o a participar. Os convites aparecem em recados que surgem no vídeo, como: “Certifique-se de me mandar qualquer pergunta¹⁷” ou “Comente os seus pensamentos. Estou interessando no que você pensa¹⁸”. Ou quando registra claramente o autor da pergunta, de forma oral e escrita na tela, agradecendo-lhe a questão proposta posteriormente e revelando sua qualidade. Na descrição do vídeo, o assunto é, mais uma vez, positivamente qualificado e o agradecimento é reforçado: “Esse é um tema divertido. Obrigado pela pergunta!¹⁹”

Convocados continuamente a participar, os usuários que assistem ao vídeo aderem à discussão, expondo também a vida particular, como mostra a postagem. “Estou contente em ver você olhando para o assunto do

17 *Be sure to message me ANY questions!* (No original)

18 *Comment your thoughts... I am interested in what you think!* (No original)

19 *This is a fun topic... Thanks for the question!* (sic). (No original)

ponto de vista da outra pessoa. É muito difícil. Tenho 17 anos de idade, e eu ainda estou lutando com minha sexualidade. Eu sempre gostei de meninas a minha vida inteira, mas recentemente descobri que poderia estar atraído por rapazes também”²⁰. O espaço destinado aos comentários, guiado pelo assunto do vídeo, torna-se o local de confissão, de exposição da vida íntima, de compartilhamento de tudo o que possa envolver o tema discutido e aberto para aqueles dispostos a se expressar. “É muito difícil namorar alguém que está no armário, se você for assumido. Eu estive nessa situação, mas, porque eu amava a pessoa, eu fiz o que tinha de ser feito para manter o relacionamento”²¹.

Esse espaço, além de comportar as confissões daqueles que se engajam na conversa, é composto também de desvios de usuários que se expõem, não para aderir ao assunto: “Você percebe que você é adorável, não percebe?” Ou “você é gostoso”. De qualquer forma, o usuário é impelido a participar, a envolver-se na rede e expressar-se de alguma maneira, muitas vezes, em comentários breves, jocosos, ligeiros. Em suma, a página do vídeo transforma-se em um novo confessionário, reunindo falas que vão da identificação a personagem ao comentário irônico.

Os vídeos sugeridos, a maioria de mesma autoria, dão continuidade ao processo, adiantando outros tópicos relacionados com o vídeo da página, que estão disponíveis como pretexto para uma nova revelação de si e do outro.

Confessional videos on YouTube:

An analysis of an on-line device

Abstract

Confessional videos spread out on YouTube should be thought of not as media-based materials or as the mere consequence of a technological development, but rather as processes that emerge from a demand, from the urgency of a device. YouTube is such a device, an open, dynamic space in continuous deterritorialization, which introduces its own stratification and fissure lines. Drawing on Gilles Deleuze's studies, such lines are herein analyzed on the basis of four analytical operators (i.e. strength lines, visibility lines, enunciation lines, and subjectivation lines). They are used to reflect on YouTube as a historical device that emerges to serve, among others, confessional demands and thus represents an operator of power, government, and subjectivation.

20 I'm glad to see you looking at it from the other person's perspective. It is very hard. I'm 17-years-old, and I'm still struggling with my sexuality. I always liked girls my whole life, but I recently found out I might be attracted to guys too. (No original)

21 It is very difficult dating someone that is in the closet if you are out of the closet. I have been in that situation but because I loved the person I did what I had to do to keep out relationship going. (No original)

Given the scope of influence of this device, we aim at understanding how these confessional demands gain materiality and different modulation in each study object.

Keywords: Device. Confession. Strength. Visibility. Enunciation. Subjectivation.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?: e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BRUNO, F.; VAZ, Paulo. Agentes.com: cognição, delegação, distribuição. *Contracampo*, Niterói, v. 7, n. 1, p. 23-38, 2002.

CHELL, Matthew. My Life Sucks. *YouTube*, 25 maio 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=l_smynuUKkY&feature=player_embedded>. Acesso em: 10 jan. 2011.

DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? IN Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris, Seuil. 1989.[Tradução de Ruy de Souza Dias (com agradecimentos a Fernando Cazarini) e Helio Rebello (revisão técnica), finalizada em março de 2001].

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalhe. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FROGLET. The froglet diaries 1: the beginning of the diaries. *YouTube*, 23 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8lie0t0e494>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

FROGLET. The froglet diaries 2. *YouTube*, 23 jul. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NKGrrgNVdMM&feature=player_embedded>. Acesso em: 10 jan. 2011.

FROGLET. The froglet diaries 2011, chapter 2, n. 1. *YouTube*, 7 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Bhy7lQLQo1c>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

JOHN. Dating someone in the closet. *YouTube*, 9 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=k7Wm7LTscSc&feature=channel>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

KLEIN, Otavio José. A gênese do conceito de dispositivo e a sua utilização nos estudos midiáticos. *Estudos em Comunicação (Communication Studies)*, v. 1, p. 1-17, 2007.

KRESSLER, Frank. *Notes on dispositif*. 2006. Disponível em: <http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>. Acesso em: 15 nov. 2010.

Enviado em 15 de maio de 2011.

Aceito em 30 de setembro de 2011.